Teología 80 (2002/2) pp. 69-82

CECILIA INÉS AVENATTI DE PALUMBO

ESPACIO TEODRAMÁTICO Y FORMA VITAL: DOS APORTES HILDEGARDIANOS A LA ESTÉTICA MEDIEVAL[1]

RESUMEN

El propósito de este artículo es mostrar que el arte hildegardiano responde a los principios de la estética lumínica y simbólica medieval a la vez que presenta el sello propio de una estética que concibe la belleza como una forma vital abierta al horizonte del espacio teodramático. Para ello nos centraremos en la interpretación estética y teodramática de dos visiones que hemos considerado representativas: "El edificio de la Salvación" (*Scivias* III, 2) y "Sobre el origen de la vida" *(Liber Divinorum Operum I*, 1).

Palabras clave: Hildegarda de Bingen, estética lumínica, espacio teodramático, simbólica medieval

ABSTRACT

The aim of this article is to point out that Hildegard's art is based on the medieval principles of symbol and light aesthetics, on one hand. On the other, it develops aesthetics in order to show beauty as a living form open towards the theo-dramatic space. To do so, the author focuses on her interpretation of two works: *Scivias* III, 2 and *Liber Divinorum Operum* I, 1.

Key words: Hildegard of Bingen, light aesthetics, theo-dramatic space, medieval symbolic.

1. Este trabajo fue presentado como ponencia en la Jornada "Descubriendo a Hildegarda. La abadesa de Bingen y su tiempo", que se desarrolló el 22 de agosto de 2003 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA.

1. Raíces simbólico-lumínicas de la estética hildegardiana

Bajo el influjo de los escritos del Pseudo-Dionisio Areopagita, la estética medieval se desarrolló sobre la base de una creciente integración de dos modos de entender la belleza: por un lado, el principio de proporción o *consonantia* (de origen pitagórico y aristotélico) y, por otro lado, el principio de esplendor o *claritas* (de origen platónico y plotiniano). El célebre pasaje, en el que Dionisio reunió por primera vez estos dos conceptos estéticos, pertenece a *De divinis nominibus* y dice así:

> *"Lo bello trascendental se llama belleza por la hermosura que propiamente comunica a cada ser como causa de toda armonía y esplendor [ἐυαρμοστίας καὶ ἀγλαίας] alumbrando en ellos porciones de belleza a la manera del rayo brillante que emana de su fuente, la luz. También porque «llama» (καλοῦν) a todas las cosas hacia sí (y por eso recibe el nombre de κάλλος (belleza) y las reúne en sí."*[2]

El arte cristiano se fue configurando sobre la base de esta conceptualización integradora de la belleza que encontró en el símbolo su cauce adecuado. De esta manera, la proporción y perfección de la forma sensible remite a través de la luz al ámbito de lo divino donde reinan la transparencia, la unidad y la simplicidad del espíritu. En la medida en que expresan lo espiritual en lo sensible, el arte románico y gótico medievales son simbólicos. Así lo había señalado Dionisio en su *Epistola X:* "Verdaderamente, las cosas visibles son imágenes manifiestas de las invisibles".[3] Así lo comprendieron también dos contemporáneos de Hildegarda: Hugo de San Víctor y Suger, abad y constructor de Saint-Denis de París. En *De Hierarchia Coelestis* dice el primero: "Todas las cosas visibles se pre-

2. PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA, "Los nombres de Dios", en *Obras Completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990, (IV, 7) 301. Al comentar este pasaje, el investigador W. Tatarkiewicz no dudó en afirmar que "en toda la historia de la estética hubo pocas fórmulas que ejercieran una influencia tan grande y duradera como la que acabamos de presentar, pronunciada por Pseudo-Dionisio más bien accidentalmente; fórmula que será la tesis fundamental en la estética de la baja Edad Media" (W. TATARKIEWICZ, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 1989, 33). Sobre este mismo tema cf. W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas,* Madrid, Tecnos, 1992, 256-258. Juicios similares sobre la influencia del Pseudo Dionisio en el arte medieval aparecen en E. DE BRUYNE, *Historia de la estética. II. La antigüedad cristiana. La Edad Media*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, 247-249; D. ESTRADA HERRERO, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988, 466-468.

3. PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA, "Las cartas", en *Obras Completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, ed. cit., (X) 412.

sentan como símbolos, es decir, como imágenes, para reflejar y manifestar las invisibles".[4] En *De administratione* dice el segundo: "Por amor de la belleza, la casa de Dios, a veces multicolor, me hace olvidar mis preocupaciones externas; entonces la hermosura de las piedras preciosas despierta en mí una honesta meditación que me obliga a perseguir también las diversas virtudes santas, transportándome de lo material a lo inmaterial (*de materialibus ad inmaterialia transferendo)*".[5] Para la cosmovisión medieval el arte es símbolo de la transfiguración interior que se opera en el corazón del hombre. Por ello dice Pernoud:

> *"Lo que se espera del artista es que transfigure la materia. Ahora bien, la obra de transfiguración, la transición de un estado al otro, representa en esta época una noción absolutamente familiar a todos los espíritus. Ella penetra en las fuentes del dogma católico [...]. Artista es aquél que hace cooperar la creación, aun en sus elementos más inertes, piedra, metal, en esta obra de conversión".*[6]

Estos principios estético-simbólicos se corresponden con la *imago mundi* tradicional para la cual el espacio del mundo es hierofánico. La estética cristiana medieval concibió la manifestación de lo sagrado como el fundamento ontológico del ser del mundo y del hombre, cuyo centro se halla pues en la esfera divina.[7] En este horizonte sacral el arte es comprendido como la traducción en el plano sensible de la belleza ideal entendida como una forma de lo divino y, por tanto, al arte no lo define la intención subjetiva del artista sino el contenido objetivo que se plasma en formas sensibles que guardan una exacta correspondencia con leyes cósmicas universales.[8] En consecuencia, la estética medieval presenta una clara preeminencia de la objetividad como criterio estético.

4. Citado por W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética. II,* ed. cit. 211.

5. *Ibid.,* 186.

6. R. Pernoud, *Las grandes épocas del arte occidental*, Buenos Aires, Hachette, 1954, 99.

7. Asumimos aquí la reflexión de M. Eliade sobre el espacio sagrado; cf M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998, 21-52.

8. De este parecer es J. Hani, cuando afirma que en el arte tradicional "la estética se vincula jerárquicamente a la cosmología y, por mediación de ésta, a la ontología y a la metafísica." J. Hani, *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, Sophia Perennis, 2000, 13.

2. Simbólica lumínica y espacio teodramático en "El edificio de la salvación"

El origen cosmológico-teológico de la concepción estética que subyace en la obra de la abadesa de Bingen es un tópico común entre los pensadores y artistas del siglo XII. La vinculación de la estética de Hildegarda con la de Hugo de San Víctor, por ejemplo, ha sido indicada por Pernoud cuando, al describir la actitud de la abadesa de Bingen ante la belleza del cosmos, dice:

> *"Es un momento de contemplación en el cual Hildegarda expresa un sentimiento que encontraremos en otros lugares de su obra: el maravillarse ante la belleza de la creación. El mismo sentimiento, habitual en esa época en la que ella vive, lo encontramos también maravillosamente expresado en Hugo de San Víctor, cuando dice que Dios no sólo quiso que el mundo fuera, sino que fuera bello y magnífico."*[9]

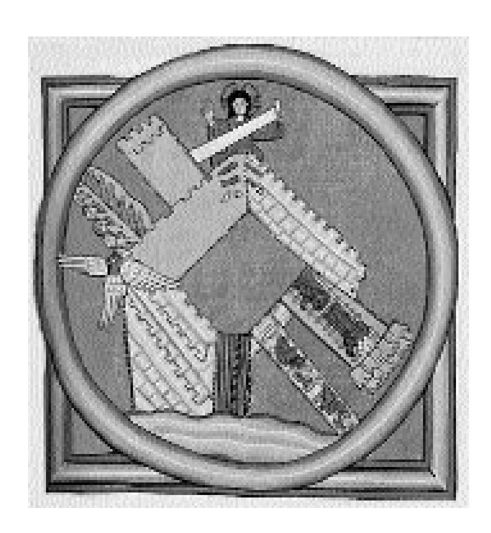
M. Caviness, por su parte, subrayó la coincidencia cronológica entre la reconstrucción de Saint Denis, paradigma del gótico francés, y la de Rupertsberg, ejemplo del románico renano, llevadas a cabo por dos abades benedictinos: Suger de París e Hildegarda de Bingen. A la simultaneidad temporal de la consagración de ambos templos (Saint-Denis en 1144 y Rupertsberg en 1151), se suma el hecho de que este período coincide con la elaboración de dos obras de Hildegarda representativas de su producción artística: literaria y plástica la primera, *Scivias,* compuesta entre 1141 y 1151; musical la segunda, *O Jerusalem*, secuencia compuesta probablemente según Caviness para la consagración de esta iglesia en 1151.[10] Ambas obras responden a una misma inspiración artística: la representación místico-simbólica de la "Jerusalén" celestial. Pero, mientras en la reconstrucción de Rupertberg Hildegarda se mantiene dentro de los prin-

9. R. PERNOUD, *Hildegarda de Bingen. Una conciencia inspirada del siglo XII*, Barcelona, Paidós, 1998, 38.

10. Caviness señala que los elementos y metáforas arquitectónicas que aparecen en el libro 3 de *Scivias* responden a la labor hildegardiana de reconstrucción de Rupertsberg, y es precisamente aquí donde se ubica la visión que hemos seleccionado para analizar en este trabajo. Cf. M. CAVINESS, "To See, Hear, and Know All at Once", en B. NEWMAN (ed.), *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1998, 120.

cipios románicos, en la literatura, la plástica y la música se emparenta con el movimiento de renovación del gótico en la medida en que busca la representación de la vía mística por medio de la transfiguración lumínica de la materia.[11] Por eso, podemos hacer extensivo a su labor artística el elogio que Sedlmayr dirigió a Suger:

> *"...aproximadamente a mediados del siglo XII existió seguramente un espíritu genial que de repente vio con claridad que le era posible, con las formas arquitectónicas que tenía a su disposición representar gráficamente en un edificio concreto la visión de la ciudad celestial, tal como la veían los poetas místicos de su tiempo. [...] Esta idea –cuyo atrevimiento no tiene paralelo en toda la historia del arte– fue reducida a forma. [...] Mientras que allí [en el templo románico] se intentaba representar en primer lugar el «ser-ciudad» de la ciudad celestial, aquí [en el templo gótico] se representa sensiblemente el «ser-cielo» de esta ciudad de Dios. [...] [La iglesia abacial de Saint-Denis]* no hace época gracias a una innovación técnica, sino gracias a la nueva visión de la Ciudad de Dios, que afirma ya «en el presente el más allá»."[12]



11. Cf. I. Futten de Cassagne, "Los tres dionisios y la abacial de la luz mística", en *Universitas* 72/73 (1985) 92-106.

12. H. Sedlmayr, *Épocas y obras artísticas*, Madrid, Rialp, 1965, 151. 154. 163.

Ahora bien, lo que Suger logra gracias a la luz de los vitrales, Hildegarda lo alcanza: en el texto literario, por su insistencia en el uso de imágenes lumínicas; en los íconos, en virtud de la transparencia del color; en la música coral por la combinación de proporción y luz.[13]

El texto –a la vez literario y plástico– de la visión que lleva por título "El edificio de la salvación" es un ejemplo de los principios de esta estética lumínico-simbólica. Con transparente objetividad Hildegarda primero relata lo que vio con los ojos interiores y luego interpreta a partir de la imagen percibida el significado de la misma:

> *"Entonces vi, dentro del ámbito del círculo que irradiaba Aquel sentado en el trono, un gran monte, unido a la raíz de la inmensa piedra. [...] Sobre este monte se alzaba un edificio cuadrangular, a semejanza de una ciudadela de cuatro esquinas, situado en posición diagonal de modo que sus ángulos miraban uno al Oriente, otro al Occidente, otro al Aquilón y otro al Mediodía. Alrededor del edificio había una muralla formada por dos elementos: un resplandor brillante como la luz del día y una trabazón de piedras." (II,1)*

El círculo y el cuadrado son símbolos primordiales de orden cosmológico, los cuales adquieren relevancia teológica al convertirse en el eje de una construcción sagrada.[14] La arquitectura sagrada se fundamenta, pues, sobre la base de la unidad de templo y cosmos, de la esfera divina y la esfera del mundo.

En la visión hildegardiana la luz irradia desde el centro del círculo hacia el cuadrado otorgándole de este modo carácter sacral al espacio total. El cuadrado configurado estéticamente por el principio de proporción posee una doble orientación: la una, hacia este centro divino luminoso; la otra, hacia los puntos cardinales que delimitan la esfera del mundo y del hombre. El edificio de la salvación trazado por Hildegarda expresa la "fluctuante correlación" que estaba ya presente en el pensamiento precristiano entre el microcosmos (el hombre) y el macrocosmos (el

13. Si bien no es nuestro objetivo considerar la obra musical de Hildegarda, no queremos dejar de señalar que hay historiadores que han advertido la relación que existe entre la catedral gótica y la geometría oculta en las composiciones musicales de la abadesa. Dice el autor al respecto que "la inclinación de la arquitectura gótica fue la de combinar la estética de la armonía y proporción musicales [...] con la estética de la luz". P. Escot, "The Gotic Cathedral and Hidden Geometry of St. Hildegard", en *Sonus* 5 (1984) 15.

14. Cf. J. Hani, *op. cit.*, 15-24.

universo abrazado por Dios). En este sentido, Hans Urs von Balthasar considera el pensamiento de Hildegarda como un hito en la transfiguración cristiana de la cosmovisión precristiana:

> *"A intervalos –en la antigüedad y en la Edad Media- sigue intacta en ambos esquemas esta inmersión en el universo, y en nadie quizás tan claramente como en Hildegarda, donde el cosmos aparece como tal proyectado con vistas al hombre según el modelo de la forma humana, y donde el hombre, en su cuerpo y en su alma, es portado y penetrado por las fuerzas del cosmos, mientras que el todo se mantiene a salvo en el amor del creador y en su plan originario de resumir en sí la historia y el cosmos haciéndose hombre. Retorna aquí, esclarecida en el plano cristiano, la equivalencia griega de lo físico y lo ético: las fuerzas cósmicas y las virtudes vuelven a formar una unidad; el hombre, compuesto de alma y cuerpo, no puede dejarse determinar por las fuerzas físicas sin asumir al mismo tiempo la responsabilidad moral de codeterminar el sentido de su existencia. Y de nuevo es la polis la que hace de mediadora entre la physis y el ethos, pero ahora como la figura de la Ecclesia que es la que domina todos los grandes acontecimientos de la historia de la salvación."*[15]

Ahora bien, que en la interpretación que Hildegarda pone en labios de quien está sentado en el trono, la posición diagonal simbolice la "fragilidad" del hombre apoyado en el monte "firme" de la fe, le confiere al espacio la tensión dramática dada por el encuentro en la historia de la libertad finita y la libertad infinita. En virtud del acontecimiento de la Encarnación el dinamismo del círculo (la libertad infinita) ha penetrado en el cuadrado (la libertad finita): por ello, el cuadrado es símbolo de la historia de la salvación. De aquí se sigue la transfiguración cristológica y soteriológica de los polos cardinales cosmológicos que presenta la obra hildegardiana: el polo oriental simboliza la encarnación; el occidental, la salvación; el norte, la justicia; el sur, la gracia.[16]

Los dos elementos que conforman la muralla –la luz y la piedra, que son también los materiales utilizados por el arte gótico– trascienden la dimensión estética hacia la dimensión teodramática. Si cada creyente es una piedra viva que está llamada a desempeñar su papel sobre el espacio escénico cristológico (simbolizado por la luz), entonces las formas estéticas se convierten en personajes dramáticos.

15. H. U. VON BALTHASAR, *Teodramática. 2. Las personas del drama: el hombre en Dios*, Madrid, Encuentro, 1992, 329-330.

16. Cf. *Scivias* III,2, 6.7.16.

Según la interpretación ofrecida por Hildegarda, mientras la "luz" simboliza la ciencia especulativa de la elección entre el bien y el mal, la "trabazón de piedra" simboliza la capacidad humana de obrar.[17] De este modo la forma estética es atravesada en su centro por la dimensión ética. Así lo propone también hoy Balthasar –el teólogo de la belleza y de la teodramática– cuando señala que "en su condición de autopresencia la estructura de la libertad finita es ya a la vez y de modo inseparable algo intelectual y volitivo; es a la vez comprender y afirmar, momento de autoposesión de verdad y bondad del ser, apertura al conocimiento de la verdad y aspiración a la posesión del bien."[18] En esto consiste la dignidad del hombre: en el libre poder-ser-desde-sí (autoexousion) y en el ser dueño de sí (autokratos), para –a partir de esta autoposesión– dar el paso hacia la autodisposición o asentimiento.[19] Esta tensión dramática de la libertad finita se inserta en el teodrama en virtud de la acción de la libertad infinita que se ha manifestado en Cristo, a la que Balthasar llama autodonación trinitaria: "Dios, por su esencia, no es únicamente libre en su autoposesión y autodisposición, sino que precisamente por esto, es también libre para disponer de su ser en el sentido de una autodonación: como Padre, para comunicar la divinidad al Hijo, como Padre e Hijo para compartir la misma divinidad con el Espíritu".[20]

"El edificio de la salvación" hildegardiano puede ser interpretado como símbolo espacial de la existencia teodramática del hombre, porque su configuración artística está atravesada en su centro por el dinamismo teológico de la libertad infinita y la libertad finita.

3. El dinamismo de la forma vital en "Sobre el origen de la vida"

Según lo señala Fraboschi,[21] la misma relación entre historia de la salvación y teoría cosmológica aparece en la primera visión del *Liber Divinorum Operum* que los estudiosos de Hildegarda han titulado acerta-

17. Cf. *ibid.,* III,2, 8.
18. H. U. von Balthasar, *Teodramática. 2,* ed. cit., 194.
19. Cf. *ibid.,* 197 y 210.
20. Cf. *ibid.,* 235.
21. A. Fraboschi, "Hildegardis Bingensis. *Liber Divinorum Operum* I,1", *Stylos* 11 (2002) 63.

damente "Sobre el origen de la vida".[22] Esta visión –cuyo tema es la belleza de la figura del amor como fuente de vida– nos plantea la relación de la estética hildegardiana con otro concepto central de la estética medieval: la belleza como forma. La relación entre forma bella y luz fue un tópico estético que atravesó todo el pensamiento medieval desde Plotino y Dionisio hasta Santo Tomás. Hildegarda asume esta tradición de la belleza como esplendor de la forma sustancial introduciendo en ella dos elementos que la dinamizan: la luz como energía ígnea que transforma y la vida como fecundidad.



22. Cf. HILDEGARD OF BINGEN, *Book of Divine Works*, ed. by Matthew Fox, Santa Fe-New Mexico, Bear and Company, 1987, 8.

Fraboschi señala que, con el concepto de *viriditas* (que propone traducir por verdor, fuerza vital, fecundidad o vida), Hildegarda señala un cambio de perspectiva respecto a la interpretación del principio del hombre y del universo. Dice la autora que "[...] en abierto contraste con su época, Hildegarda no hace hincapié en el concepto de orden [...] sino en el de vida, fuerza, energía [...] principio dinámico y cohesionante, capaz por ello de otorgar unidad, y unidad viva".[23] La descripción se abre con una secuencia en la que la belleza se presenta asociada con la luz, el rostro y la figura: "Y vi en el misterio de Dios, [...] una bella y maravillosa imagen con figura humana, cuyo rostro era tan hermoso y de tanta luminosidad que más fácilmente podría yo mirar el sol" (I,1, 1). Cuando esta figura del amor habla para decir quién es, lo hace por medio de una serie de cuatro verbos que indican el obrar a través de un camino que va desde la función al ser.[24] Se trata de cuatro acciones vitales, de cuatro modos dinámicos de manifestarse la luminosa forma bella:

> *"...Yo, la vida ígnea del ser divino, me enciendo (flammo) sobre la belleza de los campos, resplandezco (luceo) en las aguas y ardo (ardeo) en el sol, la luna y las estrellas; y con un soplo de aire, al modo de una invisible vida que sustenta al conjunto, despierto (suscito) todas las cosas a la vida." (I,1, 2)*

Estas cuatro acciones están referidas simultáneamente a los cuatro elementos constitutivos del mundo y del hombre como microcosmos: el encenderse, a la tierra (la materia del cuerpo); el resplandecer, al agua (alma); el arder, al fuego (sol y luna y racionalidad); el despertar, al aire (vida). La combinación de estos cuatro elementos/acciones da como resultado "una hermosa fecundidad" *(pulchra viriditate)* (I,1, 15). Nueve siglos más tarde el teólogo Hans Urs von Balthasar, inspirándose en Goethe, propondrá como concepto clave de su estética teológica el concepto de figura viviente.[25] Así como en "El Edificio de la salvación" los princi-

23. A. FRABOSCHI, *op. cit.*, 67.

24. Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Teodramática. 3. Las personas del drama: El hombre en Cristo,* Madrid, Encuentro, 1993, 143.

25. Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Epílogo*, Madrid, Encuentro, 1998, 55-57. A este tema nos hemos referido en otro trabajo al que remitimos; cf. C. AVENATTI DE PALUMBO, *La literatura en la estética de Hans Urs von Balthasar. Figura, drama y verdad*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2002, 235-303.

pios estéticos de proporción y luz propios de la arquitectura gótica se abren a la dimensión teodramática, en esta visión la forma estética se enriquece desde la perspectiva de la vitalidad y fecundidad de la luz que la atraviesa.

4. Conclusiones

¿Qué dicen estos aportes a la estética, hoy? Por un lado, que en la experiencia estética existe una preeminencia de la objetividad, ya que según el *modus* hildegardiano primero es la percepción y luego la interpretación; por otro lado, que la unidad de la dimensión estética con la dimensión ético-existencial supone no sólo la unidad de los trascendentales del ser proclamada por la metafísica medieval, sino también una concepción vital de la forma estética. Frente a la estética moderna y posmoderna, caracterizadas por un subjetivismo unilateral y un esteticismo que desvincula la forma bella del bien y la verdad, desde su siglo XII Hildegarda ofrece una vía novedosa de superación del subjetivismo por la objetividad y del esteticismo por una concepción vital de la forma en virtud de la cual la dimensión estética se abre a la dimensión dramática.

Con acierto Balthasar incluyó a Hildegarda en dos sitios claves de su obra teológica: en primer lugar, en *Gloria*, dentro del concierto de los estilos estético teológicos,[26] como integrante de la constelación de autores cuyas imágenes del mundo, porque son irradiaciones de la gloria, "han podido arrojar una luz esclarecedora y formativa en los siglos de la civilización cristiana";[27] en segundo lugar, en su *Teodramática*, donde la coloca junto a otras figuras fundacionales, atribuyéndole categoría de «personaje teológico» en tanto es portadora de una misión históricamente singular y extraordinaria.[28]

Que la recepción de la eficacia histórica de su obra y pensamiento haya tenido que aguardar nueve siglos para ser reconocida no le resta

26. H. U. von Balthasar, *Gloria. Una estética teológica. 2. Estilos eclesiásticos*, Madrid, Encuentro, 1986, 21.

27. *Ibid.* 15. A este tema hemos dedicado un trabajo anterior. cf. C. Avenatti De Palumbo, "Estilo, expresión y kairós en la Estética Teológica de Hans Urs von Balthasar", *Studium* V/X (2002) 165-171.

28. Cf. H. U. von Balthasar, *Teodramática. 3.,* ed. cit., 258-259.

magnitud y profundidad a su aporte a la cultura occidental, sino que, muy por el contrario, habla de la perdurabilidad y actualidad de un pensamiento que floreció en una época histórica para dar frutos en otra muy posterior.

CECILIA INÉS AVENATTI DE PALUMBO
22/08/2003

Bibliografía consultada

C. I. AVENATTI DE PALUMBO, *La literatura en la estética de Hans Urs von Balthasar. Figura, drama y verdad*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2002.

———“Estilo, expresión y kairós en la *Estética Teológica* de Hans Urs von Balthasar”, *Studium* V/X (2002) 165-171.

HANS URS VON BALTHASAR, *Gloria. Una estética teológica. 2. Estilos eclesiásticos*, Madrid, Encuentro, 1986

———*Teodramática. 2. Las personas del drama: el hombre en Dios*, Madrid, Encuentro, 1992.

———*Teodramática. 3. Las personas del drama: El hombre en Cristo,* Madrid, Encuentro, 1993.

———*Epílogo*, Madrid, Encuentro, 1998.

INES FUTTEN DE CASSAGNE, “Los tres dionisios y la abacial de la luz mística”, *Universitas* 72/73 (1985) 92-106.

MADELINE CAVINESS, “To See, Hear, and Know All at Once”, en NEWMAN, BARBARA (ed.), *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1998, 110-124.

GÉRARD DE CHAMPEAUX - SÉBASTIEN STERCKX, *Introducción a los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1992.

JEAN-GHEERBRANT CHEVALIER, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.

EDGARD DE BRUYNE, 1963. *Historia de la estética. II. La antigüedad cristiana. La Edad Media*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

MIRCEA ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.

POZZI ESCOT, “The Gotic Cathedral and Hidden Geometry of St. Hildegard”, *Sonus* 5 (1984) 14-31.

ESTRADA HERRERO, DAVID, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988.

FRABOSCHI, AZUCENA, “Hildegardis Bingensis. *Liber Divinorum Operum* I,1”, *Stylos* 11 (2002) 63-82.

JEAN HANI, *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, Sophia Perennis, 2000.

HILDEGARD OF BINGEN, *Book of Divine Works*, ed. by Matthew Fox, Santa Fe-New Mexico, Bear and Company, 1987.

HILDEGARDA DE BINGEN, *Scivias: conoce los caminos*, trad. Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Madrid, Trotta, 1999.

HILDEGARDIS BINGENSIS, *Liber Divinorum Operum*, Turnhooti: Brepols, 1996.

RÉGINE PERNOUD, *Las grandes épocas del arte occidental*, Buenos Aires, Hachette, 1959.

———*Hildegarda de Bingen. Una conciencia inspirada del siglo XII*, Barcelona, Paidós, 1998.

PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *Obras Completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990.

HANS SEDLMAYR, *Épocas y obras artísticas*, Madrid, Rialp, 1965.

WLADYSLAW TATARKIEWICZ, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 1989.

———*Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1992.

